Pierre Corneille

auf der englischen Bühne und in der englischen Übersetzungs-Literatur des siebzehnten Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Philosophischen Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Alfred Mulert.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Naumburg a. S.
Druck von Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.)
1899.

Die vollständige Arbeit wird als 18. Heft der von Prof. Breymann und Prof. Schick herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie erscheinen.

An dieser Stelle ist es mir eine angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Breymann, sowie Herrn Professor Dr. Joseph Schick in München für die liebenswürdige und kräftige Unterstützung, die sie mir bei der Bearbeitung des vorliegenden Themas zu teil werden liessen, meinen besonderen Dank auszusprechen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548318_0116

Inhalt.

Seite

I. Anonymus: Melise (1635) 1
II. Übersetzungen in blank verse 2
1. Le Cid 2
a. J. Rutter (1637). 3
b. W. Popple (1691) 9
c. J. Ozell (1714) 10
2. u. 3. Polyeucte und Horace 11
W. Lower (1655 bezw. 1656) 11
III. Übersetzungen im Versmasse des heroic couplet 15
1. The Liar (1661 bezw. 1685) 16
2. u. 3. Pompey und Horace 20
a. Mrs. Kath. Philips (1663—67). 21
b. Waller, Sedley, Sackville (Persons of Honour) . . 35

Melise.

I. Anonymus.

Die geschichtliche Entwicklung hat es gewollt, dass Pierre Corneille auf der englischen Bühne des 17. Jahrhunderts ungewöhnlich früh eine Stätte gefunden hat. Kann man doch sogar die Frage aufwerfen, ob das Erstlingswerk unseres Dichters, die im Winter 1629—30 zum erstenmal aufgeführte und 1633 gedruckte Mélite [1]), zwei Jahre nach letzterem Datum nicht schon dem Londoner Publikum bekannt geworden ist. Wie aus Herbert's *Licenses for Acting Plays* [2]) hervorgeht, gab von Mitte Februar bis Mitte April 1635 eine französische Schauspielergesellschaft am Hofe Karls I. Vorstellungen. Unter dem 17. Februar 1635 nun heisst es dort wie folgt: "*A French company being approved of by the Queen at her house* [3]) *two nights before and commended by her Majesty to the king, acted Melise, a French comedy, at the Cockpitt in Whitehall for which they had £ 10, with good approbation.*" Es läge gewiss nahe, diese "Melise" mit Corneille's Mélite zu identifizieren, wenn nicht 1633, also nur zwei Jahre vorher, in Paris eine *Pastorale comique*, betitelt "*La Melize*", aufgeführt worden wäre. Das Für und Wider in der Entscheidung dieser Frage, welche der Dichter Swinburne zuerst angeregt hat, wird kurz

[1]) Vgl. U. Meier, Studien etc. p. 128; U. Meier, *Über Mélite* p. 65; Löschhorn, Literaturblatt für germ. u. roman. Philol. 1893. XIV, 248; Dannheisser, Zur Chronologie etc. p. 43.

[2]) Abgedruckt bei: Frederick Gard Fleay, *A Chronicle History of the London Stage 1559—1642. London. 1890.* Cf. Chapter VI Sect. D. S. 339.

[3]) "*Residence or Theatre?*" fragt Fleay.

erörtert in einer Notiz des Athenaeum vom 25. Juli 1891 p. 139, der wir folgende Zeilen entnehmen: "*As a rule the latest novelties are in favour with actors, as involving the least exercise of memory. 'Mélite', however, doubtless remained on the acting list. 'Melize' was a trivial piece in a prologue to which, entitled 'Le Rien', some of the facetious sayings of Bruscamville were introduced.*" Man ersieht hieraus, dass es ausgeschlossen erscheint, über die Identität der Londoner Melise zu einem sicheren Urteil zu gelangen.

Das dreimonatliche Verweilen der französischen Schauspieler bei Hofe zeigt jedenfalls, wie die verwandtschaftlichen und politischen Beziehungen, welche damals zwischen den beiden Königshäusern der Stuarts und der Bourbons bestanden, das spätere Abhängigkeitsverhältnis des englischen Geschmackes von dem französischen schon anbahnten.

II. Übersetzungen in blank verse.

1. Le Cid.

Aber selbst in anbetracht der soeben angedeuteten Beziehungen bleibt es eine höchst merkwürdige und leider nicht genügend aufzuhellende Thatsache, dass das erste epochemachende Drama Corneille's, Le Cid, sehr früh in der englischen Übersetzungsliteratur und auf der englischen Bühne erscheint. Aus einem einfachen Vergleich der Daten ergibt sich nämlich, dass der Cid in Paris und eine englische Übersetzung desselben Dramas in Blankversen von Joseph Rutter in London ungefähr gleichzeitig aufgeführt und gedruckt worden sind. Zwei Exemplare dieser Übersetzung finden sich in der Bibliothek des Britischen Museums vor. Auf dem Titelblatte [1]) ist 1637 als Erscheinungsjahr angegeben. Genauer bestimmt wird das Datum durch den am Ende des Werkchens beigefügten Abdruck der Druckerlaubnis. Diese lautet: "*This Tragicomedy etc. may be printed. Henry Herbert.*

[1]) Dasselbe lautet: "*The Cid, A Tragicomedy, out of French made English: And acted before their Majesties at Court, and on the Cockpitt Stage in Drury-lane, by the servants to both their Majesties.* London 1637."

Janu. 12. 1637." Auf der nächsten Seite steht: "*Imprimatur. Tho. Wykes. Jan. 26. 1637.*" Wenn wir damit vergleichen, dass es in der französischen Originalausgabe heisst: «*Le privilège est daté du 21 janvier 1637*»,[1]) so ergibt sich die interessante und bisher wohl kaum beachtete Thatsache, dass die englische Übersetzung zur gleichen Zeit gedruckt wurde, wie das französische Original. Der Druck der letzteren war am 23. März 1637 beendet.[2])

Auch darin teilt die engliche Übersetzung das Schicksal des französischen Originals, dass es leider unmöglich scheint, das Datum der ersten Aufführung genauer zu bestimmen. Die englische Übersetzung mag wohl wie das französische Original bereits Ende des Jahres 1636 aufgeführt worden sein, und diese Thatsache lässt sich, wie schon bemerkt, wohl nur durch Beziehungen ganz privater Natur erklären. Es wird dies umso wahrscheinlicher, wenn wir die Entstehungsgeschichte der Übersetzung in Betracht ziehen.

Der Übersetzer hiess Joseph Rutter. Er war der Verfasser eines von Ben Jonson gelobten *Pastorall*, betitelt "*The Shepherd's Holiday*".[3]) Das bibliographische Material über Rutter ist zusammengefasst in einem Artikel des D. of N. B. L. p. 31 von Miss C. Fell Smith. Dieser Artikel schöpft seine Angaben im wesentlichen aus Ger. Langbaine's bekanntem *Account* vom Jahre 1691. Dort heisst es: "*He belong'd to the Earl of Dorset's Family; and attended his Son, the Father of the present Earl. At the Command of the Right Honourable Edward, Earl of Dorset and Lord Chamberlain to the Queen he undertook the Translation of the Cid, out of French . . .*" Dass das Werk Dorset's Anregung zu verdanken ist, entnahm Langbaine der zwei Seiten umfassenden und in dem damals allgemein üblichen, höchst unterwürfigen Tone gehaltenen Widmung. In dieser wird vom Verfasser ausdrücklich bemerkt, dass er die Übersetzung auf Dorset's, seines hohen

---

[1]) Le Petit, *Bibliographie Cornél.* p. 147.

[2]) Vgl. die Angaben: Le Petit, l. c. p. 147. Marty-Laveaux, I. 98, gibt irrtümlicherweise den 24. März an.

[3]) Vgl. Dodsley-Hazlitt. Band 12. *The Shepherd's Holiday* etc. Dodsley's Preface.

Gönners, Wunsch unternommen, dass jedoch dessen Sohn[1]) „einige Stellen“ übersetzt habe. Sackville, Edward, Earl of Dorset lebte von 1591—1652. Man darf wohl annehmen, dass dieser Mann, der nach der Thronbesteigung Karls I. im Staate eine ganz hervorragende Stellung einnahm[2]), damals in persönlichen Beziehungen zum französischen Hofe stand. Wenn wir ferner erwägen, dass die französische Gemahlin Karls I., Henrietta Maria, das grösste Interesse daran hatte, die schönsten Früchte des heimatlichen Theaters auch auf fremdem Boden zu geniessen, so ist eine Erklärung für das gleichzeitige Auftreten von Corneille's Cid in Frankreich und England damit wenigstens nahe gelegt.

Der übrigens in Frankreich selbst nicht ganz unbekannt gebliebenen Übersetzung[3]) geht ausser der Widmung noch eine Vorrede Rutter's "*To the Reader*" vorauf. Er glaube, sagt er im Eingang, die Kritik seiner Übersetzung stände nur den Lesern zu, welche "*skilled in both Languages*" seien.

Nach einigen weiter unten (p. 6) noch näher zu besprechenden Bemerkungen über sein Verfahren bei der Übersetzung hebt er die Vorzüge des Stückes hervor, das, wiewohl romanhaft — "*like a romance*" —, doch auf einer wahren Geschichte beruhe. Er empfiehlt es den Bühnendichtern seiner Zeit zur Nachahmung "*for the conveyance and (as I may call it) the Oeconomy of it*". Hiermit sollen offenbar die geschickte dramatische Behandlung des Stoffes und der knappe Aufbau gerühmt werden. Er wage nicht, fügt er hinzu, auch "*the wit and the naturall expressions in it*" als nachahmenswert zu bezeichnen, denn er wisse zu gut, dass er in dieser Beziehung Leuten predige, "*whose ears have been furr'd with so many Hyperboles, which is the wit in fashion, though the same in Seneca's days were accounted madness*".[4]) Diese für die Geschichte des Stiles jener Zeit höchst charakteristische Bemerkung zeigt,

---

[1]) Im D. of. N. B. L. p. 31 steht irrtümlich "*Rutter's pupils*", im Plural.

[2]) Vgl. über ihn im D. of N. B. unter Sackville, L 89—92.

[3]) Eine interessante Notiz darüber findet sich in dem soeben erschienenen Werke von Jusserand, *Shakespeare en France*. p. 91.

[4]) Citat aus Seneca steht am Rand.

dass Rutter die Geschmacksverirrungen seiner Zeitgenossen keineswegs billigte. Wie sehr er selbst jedoch darin befangen war, beweist folgende Schlusswendung seines Vorworts: "*But this is no fit Porch for the Temple of love, I'll shut it up, and open you the pleasant way into which you had rather enter.*"

Eine zweite Auflage dieser Übersetzung, "*corrected and amended*", erschien im Jahre 1650. Die Abänderungen sind indes lediglich orthographischer Natur.

Wie die Biographia Dramatica berichtet, hatte die Übersetzung den Beifall des Königs in so hohem Grade gefunden, dass Rutter „auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Majestät" auch um die Übersetzung des zweiten Teiles desselben Stückes ersucht wurde. „Rutter leistete dem Befehl sogleich Folge", d. h. er übersetzte ein französisches Drama, betitelt: «*La vraie Suite du Cid de l'abbé Desfontaines 1637.*»[1]) Die englische Übersetzung dieses Stückes, die im Jahre 1640 erschien und sich mit der eigentlichen Cidübersetzung zu einem Bande vereinigt findet,[2]) trägt den Titel: "*The Second Part of the Cid, London printed 1640*" und ist der *Lady Theophila Cooke* gewidmet. Offenbar wurde damals auch dieser sogenannte zweite Teil in England für ein Werk Corneille's gehalten. Wenigstens bemerkt Langbaine in seinen Lives, London 1699, ausdrücklich: "*The Cid, Part II, a Tragi-Comedy. This Part was also translated from Corneille by our Author,*" wie er denn auch im Account die Titel beider Teile ohne Namennennung des französischen Dichters hintereinander angibt.

Was nun die Aufführungen dieser Cidübersetzung betrifft, so scheint sie sich auf der Bühne des Cockpittheaters unter dem Titel "*The Valiant Cid*" ziemlich lange gehalten zu haben. Samuel Pepys sah sie dort noch Ende November 1662. Er notiert unter dem 1. Dezember 1662: "*We broke up and I to the Cockpitt, with much crowding and waiting, where I saw The Valiant Cid acted, a play which I have read with great delight, but it is a most dull thing acted, which I never understood before, there being no pleasure in it, though done by Betterton, and by*

[1]) Cf. Lucas, *Histoire, ch.* III, 281.

[2]) "*Both these plays are usually bound together.*" Langbaine.

Yanthe and another fine wench .., nor did the King or Queen once smile all the whole play, nor any of the whole company seemed to take any pleasure but what was in the greatness and gallantry of the company."

Über das bei der Übersetzung von ihm eingeschlagene Verfahren äussert sich Rutter in folgenden Worten: "*Some places I have changed but not many: two Scenes I have left out, as being soliloquies and little pertinent to the businesse: some things I have added, but scarce discernable: where he would give me leave, I have followed close both the sense and words of the Author, but many things are received wit in one tongue which are not in another.*" Leider war der Übersetzer seiner Aufgabe nur wenig gewachsen. Denn Rutter's Übersetzung müssen wir als eine recht mittelmässige Leistung bezeichnen. Gerade die Vorzüge der grossen Corneille'schen Dramen, ihr hochpathetischer Stil, ihre rhetorisch glänzende Form [1]) sind bei der Umgiessung der glatten französischen Alexandriner in holperige englische Blankverse, wie sie bei den Zeitgenossen eines Ford und Shirley üblich waren, völlig verloren gegangen. Insofern hat auch der Verfasser der Biographia Dramatica Recht, wenn er sagt, beide Teile seien "*Translations at large*", während Langbaine [2]) die vorsichtige Bemerkung macht "*To speak of the Translation in general, I think if the Time be considered when it was undertaken, it may pass muster with candid Readers.*" Doch lassen wir den Text selber sprechen.

Man vergleiche z. B. die Anfangsverse von Diego's Monolog im ersten Akt mit den betreffenden Versen des französischen Originals.

Französisch:

« O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?»

Auf andere Vorzüge hat in feiner Weise W. Bormann (*Koch's Z. f. vergl. Lit.Gesch. 1893. VI, 12 ff.*) aufmerksam gemacht.

[2]) *Account etc. p. 431.*

Englisch:

"*Rage and despaire! must I needs live thus long,*
To see this one day of my infamy
Blast all the Trophies of my former yeares."

Hier sind also von V. 1 und 2 nur die ersten vier Worte beibehalten worden. Der Rest gibt den Inhalt der französischen Verse in ganz entstellter Form wieder. Die fortlaufend antithetische, knappe Ausdrucksweise Corneille's ist in einem langen Satze aufgelöst, wobei z. B. das so treffende Bild (V. 239)

«*blanchi dans les travaux guerriers*»

ganz aufgegeben und das andere (V. 240)

«*voir en un jour flétrir tant de lauriers*»

durch das doch nicht so präzise

"*To see etc. blast all the Trophies of my former yeares*"

ersetzt wird. Die nächsten sechs Verse, von V. 241 «*Mon bras*» bis V. 246 «*en un jour effacée*», hat Rutter ganz ausgelassen. Er fährt mit Anlehnung an V. 247

«*Nouvelle dignité! fatale à mon bonheur . .*»

gleich fort:

"*O fatall dignity! which art to me*
No other than a precipice, from whence
Mine honour headlong fals unto the earth."

Anstatt also die prägnante Apostrophe (V. 248)

«*Précipice élevé d'où tombe mon honneur*»

beizubehalten, umschreibt er sie höchst matt in zwei und einem halben Blankvers. Darauf vermisst man abermals die Übersetzung der nächsten beiden Verse (V. 249 f.)

«*Faut-il de votre éclat . . . dans la honte?*»,

während sich die Stelle (V. 251 f.)

«*Compte, sois de mon prince à présent gouverneur,*
Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur,»

bei Rutter, wiederum mit Unterdrückung der wirkungsvollen Apostrophe, in folgenden schlecht gebauten Versen wiederfindet:

"*Let him that has disarm'd me take the place*
Of Governour to the Prince, for I that am
A man dishonour'd, am not fit for it."

Besser ist das Nächste: für V. 256 «*inutile ornement*»

"*And thou, my sword, that hang'st here for a show,*"

Für V. 255

. . «*de mes exploits glorieux instrument*»

"*The glorious instrument of my actions past.*"

Der Vers 256

«*Mais d'un corps tout glacé inutile ornement*»

findet eine matte Wiedergabe in

"*But now the idle ornament of my age,*
Goe to his hands that can tell how to use thee."

Übrigens weicht von hier an bis zum Schlusse der Scene die Übersetzung durch Hinzufügung folgender im französischen Texte inhaltlich fehlender Verse von diesem ab:

"*Be then my sonnes, who, if he be my owne,*
Cannot but have a sense of my dishonour,
And though he love Cimena, yet 'tis fit
His love give place to the more ardent fire
Of valour, animated by an affront,
Which, though it fell on me, did yet result
On him: and see, he's here, Rodrigo tell me
Hast th' any courage?"

so dass die Übersetzung von V. 261

. . «*Rodrigue, as-tu du coeur?*»

noch in diese Scene herübergenommen wird.

Wie mit dem angeführten Monologe verfährt Rutter überall mit seiner Vorlage. Man wird daher seine Behauptung, dass „wo es der Autor ihm gestattet habe, er dem Sinn und den Worten seiner Dichtung genau gefolgt sei," als unzutreffend zurückweisen müssen.

Die ausgelassenen Scenen sind

A. 3 Sc. 5 «*Don Diègue seul*».

und A. 5 Sc. 3 «*L'Infante seule*».

Im einzelnen ist noch folgendes zu bemerken:

Das Personenverzeichnis ist im wesentlichen unverändert beibehalten. «*Elvire, Gouvernante de Chimène*» ist mit "*Elvira, Servant to Cimena*" übersetzt. Die französische weibliche Endung auf e ist überall in a umgewandelt.

Die bekannten Stanzen des Don Rodrigue in der

letzten Scene des 1. Aktes hat Rutter zu einem nur 15 Blankverse umfassenden Monologe zusammengezogen, in dem von dem rhetorischen Schwunge der Corneille'schen Diktion natürlich wenig mehr zu spüren ist. Die beiden letzten Verse dieses Monologes reimen. Auch sonst finden sich einige Schlussreime und zwar regelmässig am Ende der beiden letzten Verse jedes Aktes, mit Ausnahme des zweiten.

Da Rutter die früheste Fassung des Cid vorlag, so geht in seiner Übersetzung, wie in den ersten französischen Ausgaben, dem Dialog zwischen Chimène und Elvire (A. 1 Sc. 1) eine besondere Scene voraus, in welcher Elvira den Grafen von der Werbung der beiden Freier um Cimena's Hand persönlich in Kenntnis setzt. Bekanntlich hat Corneille in den späteren Ausgaben, zum erstenmal in der vom Jahre 1664, diese Scene unterdrückt, oder vielmehr als Erzählung in den Dialog der ersten Scene eingefügt. Langbaine irrt also, wenn er diese Abweichung des englischen Textes von der ihm vorliegenden späteren französischen Variante für Rutter's eigene Erfindung hält und darin sogleich einen Beweis für das dramatische Genie seines Landsmannes erblickt. Er sagt nämlich: "*The Author having at least so far improv'd it, as to bring several things in Action, which in the Original are deliver'd in Narration, an Excellency commended by Horace etc.*" [1])

Trotz ihrer bedeutenden Mängel nimmt Rutter's Arbeit in der dramatischen Übersetzungsliteratur jener Zeit eine beachtenswerte Stelle ein. Pepys' oben mitgeteilte Tagebuchnotiz zeigt, dass man noch 25 Jahre später, zu einer Zeit, wo die in Blankversen geschriebenen Dramen dem französierenden Geschmacke des englischen Hofes und seiner Dichter nicht mehr zusagten, in Ermangelung einer besseren Übersetzung auf Rutter's Werk zurückgriff.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts unternahm es ein Londoner Kaufmann, namens William Popple, diesem Mangel durch eine neue Übersetzung abzuhelfen. Dieser Mann, der im Jahre 1708 starb,[2]) darf nicht mit seinem

[1]) *Account etc.* p. 431.

[2]) Vgl. Dict. of N. B. XLVI, 149.

gleichnamigen Enkel verwechselt werden, einem dramatischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts. Seine Vorliebe für literarische Thätigkeit war dem älteren der beiden Popple gewissermassen anerzogen. Der bekannte Dichter, Andrew Marvell, 1621—1678, war der Onkel unsers Übersetzers mütterlicherseits und gleichzeitig sein Erzieher und Freund. Popple's dichterische Arbeiten, die ausser der Cidübersetzung didaktische und Gelegenheitsgedichte, Übertragungen horazischer Oden u. dergl. umfassen, finden sich in einem sehr sauber geschriebenen Foliomanuskript des Britischen Museums.[1]) Der Cid steht an letzter Stelle und trägt im Index die Jahreszahl 1691. Der Titel lautet: "*The Cid. A Tragedy, Translated from the French of Monsieur Corneille.*" Sie ist in eleganten, flüssigen Blankversen verfasst und schliesst sich überall genau an die späteren Ausgaben des französischen Originals an, würde also, wenn sie damals veröffentlicht worden wäre, die Rutter'sche sehr in Schatten gestellt haben.

Im Jahre 1714 wurde dann scheinbar eine neue Übersetzung des Cid herausgegeben. Sie trägt den Titel: "*The Cid. Translated from the French of Pierre Corneille by J. Ozell. London 1714.*" Zur Charakteristik des Übersetzers, der sich seinen Zeitgenossen durch eine Reihe von mittelmässigen Übertragungen klassischer Literaturwerke nützlich machte, dient es, dass die Veröffentlichung seiner Iliasübersetzung im Jahre 1712 ihm folgende Erwähnung in Pope's Dunciad eingetragen hatte:

> "*A past, vamp'd, future, old, reviv'd new piece*
> *'Twixt Plautus, Fletcher, Shakespear, and Corneille,*
> *Can make a Cibber, Tibbald, or Ozell.*"

Deutlich genug wird hier also auf Ozell's Cidübersetzung angespielt.[2])

Unser Autor hatte daraufhin seinen ihm überlegenen und nur allzu scharfsichtigen Gegner in einer öffentlichen Erwiderung einen "*envious wretch*" tituliert.[3])

---

[1]) Add. 8888 Plut. CXXXVII E. F.

[2]) Pope, *Dunciad* I, 284 ff.

[3]) Vgl. den Artikel im D. N. B. Bd. XLIII p. 19f. von T. S. (Thomas Seccombe).

Übrigens hätte Ozell eine viel derbere Zurechtweisung verdient. Seine Cidübersetzung ist nämlich weiter nichts als ein grobes Plagiat. Der Vorrede nach legt er dem Leser eine selbständige Arbeit vor. Ein flüchtiger Vergleich mit Rutter's Arbeit zeigt indes, dass Ozell sich damit begnügt hat, den Rutter'schen Text nur hier und da etwas zu verändern. Die Arbeit bedeutet in Wirklichkeit nicht vielmehr als eine neue Ausgabe jener ersten.

2. u. 3. Polyeucte und Horace.

Mit der durch Pepys' Tagebuchnotiz der Vergessenheit entrissenen Aufführung des Cid am 30. November 1662 haben wir dem geschichtlichen Verlauf bereits vorgegriffen. Als im Jahre 1642 die Theater auf Anordnung der Puritaner geschlossen wurden, hörte bekanntlich die Thätigkeit der Bühnendichter und somit auch die der Übersetzer ausländischer Theaterstücke keineswegs auf. Unter der Zahl der allerdings höchst unbedeutenden Autoren nun, die damals auf diesem Gebiete arbeiteten, findet sich auch ein rühriger Übersetzer französischer Literaturwerke, Sir William Lower mit Namen, der den Polyeucte und den Horace ins Englische übertragen hat. Das Dictionary of National Biography enthält eine ziemlich ausführliche Biographie dieses Mannes,[1]) in der sich zur Kritik von Lower's Arbeiten folgende Bemerkungen finden: "*Though there are a few good lines in 'The Phenix', most of Lower's verse is very commonplace, and his translations without being even laborious, are dull. Dr. Lower described him to Wood as 'an ill poet, and a worse man'.*" Diese lakonische Charakteristik seitens eines Verwandten wird durch die beiden Corneille-Übersetzungen Lower's vollauf bestätigt.

Schon die beiden Titel müssen nämlich den Verdacht erwecken, als ob Lower den unbefangenen Leser über Bedeutung und Herkunft der beiden Dramen hinwegtäuschen will. Sie lauten: *1. Polyeuctes Or the Martyr, a Tragedy. By Sir William Lower. London etc. 1655. 2. Horatius. A Roman*

[1]) Vgl. Dictionary of N. B. XXXIV, 205.

Tragedy. By Sir William Lower, Knight. London, Printed etc. 1656. Dem Texte des Polyeuctes geht ein "*Argument*" voraus, das natürlich gleichfalls weiter nichts ist, als eine wörtliche Übertragung jenes Auszuges aus Surius, den Corneille in französischer Übersetzung unter dem Titel: «*Abrégé du Martyre de Saint Polyeucte, Ecrit par Siméon Metaphraste, et Rapporté par Surius*» seinem Stück voraufgeschickt hat.[1]) Nur fehlt eben in Lower's *Argument* jede Angabe dieser Quellen, die Corneille so gewissenhaft anführt. Durch dieses dreiste Verfahren verleitet, zählt denn auch Geneste[2]) thatsächlich die Polyeucte-Übersetzung zu den von Lower selbst verfassten Werken,[3]) während er bei der Aufzählung seiner "*plays*" den *Horatius* ausdrücklich als eine "*inelegant but probably a faithful translation of Corneille's piece*" bezeichnet. Übrigens führt auch Langbaine nur in seinem *Momus triumphans* 1688 beide Stücke als Übersetzungen gleichnamiger Tragödien Corneille's an, dagegen wird in seinen übrigen Werken[4]) und infolgedessen auch im zweiten Bande der viel aus Langbaine schöpfenden Biographia Dramatica 1812, immer nur *Horatius* als Übersetzung bezeichnet. Im Gegensatz zu Hazlitt's *Manual* (p. 154) vermisst man auch eine diesbezügliche Notiz in Halliwell's *Dictionary*, in Picot's *Bibliographie Cornélienne* sowie in Hazlitt's *Handbook*. Sehr unzureichend sind daher auch die kritischen Bemerkungen, welche sich in einigen dieser Werke über Lower's Übersetzungsarbeiten finden. Langbaine drückt sich im *Account* wie gewöhnlich sehr allgemein aus. Er sagt: "*Horatius .. as*

[1]) Marty-Laveaux, l. c. III, 474.

[2]) Geneste, *Some Account* etc. X, 68.

[3]) "*Polyeucte or the Martyr, 1655. — Sir. W. Lower, in his argument, tells us that Polyeuctes and Nearchus are recorded in Ecclesiastical History as two Gentlemen of Armenia etc. — he then enumerates the additions he has made to the real story — these additions do him credit, but still the story is too simple for 5 acts, and it admits of no variety — a great part of the dialogue is very well written and this Tragedy on the whole may fairly be considered as a good one — it was evidently meant to do honour to the Christian religion — yet there are some passages in it to which a sober Protestant would strongly object.*"

[4]) Im *Account*, 1691, und in seinen *Lives*, 1699.

it is the first version we had of that admirable play, I think it ought to be excused if it come short of the Excellent Translation of Mr. Cotton and the Incomparable Orinda." Ganz unzutreffend sind die Ausführungen der Biographia Dramatica, woselbst es im 1. Bande folgendermassen heisst: "*He was a very great admirer of the French poets, particularly Quinault and Corneille, on whose works he has built the plans of four out of the eight plays which he wrote.*" Denn Lower's *Horatius* und *Polyeuctes* sind, um Geneste's Kritik des *Horatius* auf beide Stücke anzuwenden, ein für allemal weiter nichts als "*inelegant ... translations of Corneille's pieces*". Am treffendsten aber werden sie mit den Worten des Dictionary of N. B. abgethan: "*His translations, without being even laborious, are dull.*" *Dull* sind sie deshalb, weil Lower sich seine Aufgabe dadurch zu erleichtern sucht, dass er möglichst wörtlich übersetzt.

Wählen wir beispielsweise die Anfangsverse des Polyeuctes:

Nearchus. *And what! you stick upon a Woman's Dreams?*
= V. 1. *Quoi! vous vous arrêtez aux songes d'une femme?*

Can such weak Subjects trouble this great Soul?
= V. 2. *De si faibles sujets troublent cette grande âme?*

And this heart so approv'd in War, can it
Receive Alarum from an idle Fantasie?
= V. 3. *Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé,*
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé?

Charakteristisch für Lower's Mache sind in diesen Versen Ausdrücke wie "*stick upon*", "*approv'd*", "*Receive Alarum*", auch "*Subjects*" im zweiten Verse. Unfähig, im Englischen Wendungen zu finden, die den französischen poetisch gleichwertig sind, behält Lower das romanische Wort häufig bei und gibt ihm nur die englische Form; er übersetzt meistens wörtlich, gänzlich unbekümmert um Rhythmus und Ausdruck. Corneille's formvollendete Poesie wird so zu platter, ja zu abgeschmackter, roher Prosa. Da sich aber bei einem solchen Verfahren der Inhalt eines Alexandriners meist nicht in die kürzere Form eines Blankverses pressen lässt, so sieht sich

der Übersetzer teils zu fortwährenden *enjambements*, teils zu Auslassungen gezwungen, die oft zu argen Entstellungen des Textes führen. So wird in V. 4: «*péril qu'une femme a rêvé*» zu "*an idle Fantasie*" verallgemeinert, so wird für das sehr wesentliche «*homme*», das V. 6 im Gegensatz zu V. 4 «*femme*» steht, nur das allgemeine "*we*" gesetzt und bei der Übersetzung von V. 7 und 8

"*That a confus'd mass of Nocturnall Vapours*
Formeth vain Objects"

wird die Beziehung «*l'homme qui forme ces vains objets*» ganz aufgegeben. Zuweilen ist die Übersetzung geradezu falsch und sinnlos wie die von V. 39, wo für

«*Pour quelques soupirs qu'on vous a fait ouïr,*»

was an dieser Stelle nur bedeuten kann „einige Seufzer, welche man euch hat ausstossen hören,"

"*For some sighs which you have heard*",

steht, oder zum mindesten geschmacklos, wie z. B. wenn man für V. 35

«*Cette sainte ardeur qui doit porter au bien*
Tombe plus rarement»

bei Lower liest

"*That holy heat which carrieth us to good*
Fals on a rock."

Besonders lehrreich ist in dieser Beziehung Akt 5, wo Lower die Stanzen des *Polyeucte* in einer Reihe von *heroic couplets* frei wiederzugeben versucht hat. Da heisst es z. B.:

"*Thou cruel Tiger Decius, that dost thirst*
For blood, thou shalt be glutted till thou burst
I feel a divine flame, whose Ray will dim
Paulina's beauty in her brightest trim,
I look upon her now but as a toy
That would detain me from my heavenly joy."

Aus diesen erbärmlichen Reimereien lässt sich deutlich erkennen, wie unfähig dieser poetische Stümper war, eine fremde Dichtung in einer auch nur einigermassen würdigen Form nachzuschaffen. Wie bei Rutter finden sich übrigens Reime nur am Abschluss einzelner Scenen. Das Personenverzeichnis ist im *Polyeuctes* wie im *Horatius* unverändert bei-

behalten. Die Bezeichnungen *confident* und *confidente* sind durch *friend* wiedergegeben. Was wir soeben über den Wert der *Polyeucte*-Übersetzung bemerkt haben, gilt natürlich auch in vollem Umfange vom *Horatius*. Lower nennt das Stück "*A Roman Tragedie*", während es bei Corneille nur «*Horace, tragédie*» betitelt ist.

Man darf wohl mit Bestimmtheit annehmen, dass keine der beiden Übersetzungen je zur Aufführung gelangt ist. Denn der *Horatius* erschien ja schon im Jahre 1656, also vier Jahre vor der Wiedereröffnung der Theater, und den äusseren Anforderungen, wie sie unter Dryden's Einfluss dann sehr bald an das Drama grossen Stiles gestellt wurden, genügten Lower's Übersetzungen nicht im entferntesten.

III. Übersetzungen im Versmasse des heroic couplet.[1])

Es ist interessant zu beobachten, wie Corneille's Dramen, ungeachtet des bedeutenden Einflusses, den sie in formaler Hinsicht damals auf die englischen Bühnenstücke ausübten, sich den Wandlungen des litterarischen Geschmacks in England fügen mussten. So haben, um bühnenfähig zu erscheinen, die in den sechziger und siebziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts dort entstandenen Übersetzungen mehr oder weniger sämtlich die Form des *heroic play* mit allem, was drum und dran hing, annehmen müssen. Recht bezeichnend für den Stand der englischen Bühnenliteratur jener Zeit ist es auch, dass fast alle diese Übersetzungen und Bearbeitungen aus den Kreisen des Hofes und des hohen Adels hervorgegangen oder doch unter ihrer Gunst zur Aufführung gelangt sind. Die verhältnismässig grosse Zahl dieser Übersetzungen und der Umstand, dass alle in dem verhältnismässig kurzen Zeitraume von zehn Jahren, 1661—71, entstanden sind, beweisen zugleich, wie mächtig damals die französierende Ge-

[1]) Es muss gleich hier bemerkt werden, dass die Übersetzung des *Menteur* in metrischer Beziehung allerdings eine Sonderstellung einnimmt und nur aus Gründen der Übersichtlichkeit in diesem Kapitel eine Stelle findet. Vgl. p. 27 ff.

schmacksrichtung des Hofes war und wie gerade Corneille, der *"arch-poet"* der Franzosen, wie ihn Dryden in seinem *Essay of Dramatic Poesy* nennt, auf der englischen Bühne jener Zeit in der That vorübergehend Leben und Bedeutung gewann.

Gehen wir nun zu den einzelnen Dramen über. Es wurden übersetzt: *Le Menteur*, *Horace* zweimal, *Pompée* zweimal, *Héraclius* und *Nicomède*.

1. The Liar.

Die ursprüngliche Ausgabe der frühesten dieser Übersetzungen, betitelt *The Liar*, scheint leider nicht erhalten. Wenigstens findet sich im Britischen Museum kein Exemplar davon vor.[1]) Man könnte sogar die Frage aufwerfen, ob die uns vorliegende Ausgabe, welche aus dem Jahre 1685 stammt und betitelt ist *The Mistaken Beauty or The Liar* mit jener ersten, aber verloren gegangenen Übersetzung identisch sei. Indes bemerkt W. Scott:[2]) *"This play was first acted under the Title of the Liar and revived in 1685 under that of the Mistaken Beauty."* Ebenso heisst es in der Biographia Dramatica: *"Mistaken Beauty or The Lyar. There is an earlier edition of it, under the latter title only, in 1661."*[3]) Auf diese Angaben beruft sich auch Geneste, indem er hinzusetzt: *"We are certain it was acted before 1667, as Dryden in his Essay greatly commends Hart for his performance of Dorante* etc."[4]) Der vollständige Titel der uns vorliegenden Ausgabe lautet nun *"The Mistaken Beauty or The Lyar. A Comedy Acted By their Majesties Servants At the Royal Theatre. London etc. 1685."* Wenn wir also die auffallende Anonymität dieser Ausgabe berücksichtigen und ferner im Auge behalten, dass, wie Dibdin versichert,[5]) der Schauspieler Hart *"The acting manager in the King's company"* war, so werden wir wohl annehmen dürfen, dass diese

[1]) Vgl. Hazlitt, *Manual* etc. p. 158/159.
[2]) The Works of Dryden XV, 337.
[3]) II, Nr. 342.
[4]) *Some Account* I, 34.
[5]) Dibdin, *A Compendious History* IV, ch. 2nd.

Übersetzung des *Menteur* lediglich im Interesse und auf Veranlassung von Killigrew's Schauspielergesellschaft "*The King's Servants*" veranstaltet wurde. Für diese Annahme spricht auch der Umstand, dass im Prolog und im Epilog, die frei erfunden sind, nur der Standpunkt und das Interesse der Schauspieler hervorgehoben werden.

Der aus fünf *heroic couplets* bestehende Prolog ist dem Träger der Titelrolle, Dorante, in den Mund gelegt, der seine Meisterschaft im Lügen gleich hier an den Tag legt. Vers 5 bis 10 lauten:

"*Mean time our Prologue to our Play to fit,*
We'll say, it's dull, insipid, void of wit;
Lame, and deficient much, in every part,
Writ without judgment, plotted without art;
In fine, stark naught. But stay I lye, and they
Must do so to, who discommend the Play."

Demgemäss fordert auch der in eigentümlichen Knittelversen verfasste "*Epilogue spoken by Cliton*", die Zuschauer auf, noch recht oft zu Dorante in die Schule zu kommen.

Höchst rätselhaft mutet uns jedoch der Text der Übersetzung selber an. Er zeigt uns nämlich eine wunderliche Mischung von Prosa und Vers. Äusserlich sind in diesem Gemenge einige Verspartieen durch schrägen Druck hervorgehoben; die Prosazeilen laufen oft nicht bis zum Rande, sondern brechen mit dem auf das Schlusswort der nächsten Zeile reimenden Worte ab, so dass in solchen Fällen eine Art eigentümlicher Knittelverse entsteht. Orthographie und Interpunktion sind sehr fehlerhaft, und auch sonst macht die Arbeit äusserlich den Eindruck grosser Flüchtigkeit. Im Personenverzeichnis wird z. B. "*Alcippe*" als "*Friend to Dorant and Lucretia's Lover*" bezeichnet, während er in Wirklichkeit *Clarissa* liebt und bei Corneille auch ausdrücklich «*amant de Clarisse*» heisst. *Clarissa* wird hingegen richtig als *Alcippe's Mistress* bezeichnet.

Um nun ein Beispiel von der eigentümlichen Form dieser Übersetzung zu geben, setzen wir den Anfang von Akt 1 Sc. 2 hierher, indem wir Anordnung und Orthographie des Textes genau beibehalten.

Scena 2. Clarissa, Lucretia, Isabella, Dorant.

Cla. *Ah [She stumbles and Dorant lends her his hand.]*

Dor. *Lady this mischance of yours has been a happy chance for me in affording me the occasion of rendering you this little service.*

Cla. *Sir, the happiness this occasion has afforded you is so small Y'ave just reason to count it none at all.*

Dor. *True, Lady, I owe it wholly unto chance, nor has your desires (sic!) Nor my deserts any part in it, which make me esteem myself not much more happier than I was before, since all the Favour y'ave granted me (in fine) had been denyed to any desert of mine.*

Cla. *I'm of opinion one shou'd esteem a benefit the more the less we've deserv'd it, since a gift is more than a recompense and consequently our obligation: Favour that's merited is in a manner bought, Whilst that we ne'r deserv'd do's cost us nought: And the greatest happiness merit can pretend unto, Is just like Hirelings to be paid for what they do, besides this way we obtain with ease what we cannot without much labour and difficulty, the other . . .*

Dor. fährt nach sechs Prosazeilen fort:

. . . it is the intention, sets value on the Act and a kind of undervaluing things To do them or without it, the favour then is but small, To give me y'r hand, 'less you give me your Heart withall; and judge how little nourishment that fire receives, That amorous fire inkindled in my brest, By giving me your hand and denying me the rest.

Cla.[1]) *That fire you speak of sir's so new to me as now I*

[1]) Im Folgenden ist der jambische Rhythmus der Prosazeilen zu beachten.

only see the fire sparks of it; and thoug your heart perhaps may burn so soon, yet know Sir, mine requires a longer time; but now I see your flame, mine perhaps may burn hereafter too by simpathy; mean time you can't in justice blame me not to know what I was wholly ignorant off till now.

Diese Mischform von gebundener und ungebundener Rede weist der Text von Anfang bis zu Ende auf. Übrigens hält sich der Ausdruck nicht immer an das französische Original, und die Erweiterungen, Kürzungen und Änderungen im Gedankengange sind zahlreich. Besonders gilt dies von den gereimten Partieen. Wenn also Dryden's Bemerkung im Essay of Dramatic Poesy, das Stück sei "*well translated*", kaum zutreffend ist, so darf man der Übersetzung eine gewisse Leichtigkeit und Gefälligkeit doch nicht absprechen. Richtig bezeichnet die Biographia Dramatica das englische Stück als "*little more than a translation of Corneille*".

Es würde zu weit führen, wollten wir hier auf die Parallele eingehen, welche Dryden im Anschluss an die oben citierten Worte seines Essays zwischen dem englischen und dem französischen Lustspiele zieht. Dryden hatte leichtes Spiel, da er den damals eben erst am französischen Theaterhimmel aufsteigenden Stern Molière's noch nicht kannte und daher auf französischer Seite nur den gewiss einseitig übertriebenen, gemachten Menteur und die schemahaften Komödien aus der ersten Periode Corneille's erblickt, also ein Paar Stücke, welche den Vergleich mit der Masse der naturwüchsigen und von frischestem Humor sprudelnden Lustspiele eines Shakspere, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher allerdings nicht aushalten. Nur werden wir Dryden's Behauptung, der Lyar sei auf der englischen Bühne gespielt worden "*to so much advantage as I am confident it never received in its own country*", mit der Bemerkung abweisen müssen, dass die französische Leichtigkeit und anmutige Gefälligkeit, wodurch Corneille's Alexandriner im Munde eines gewandten französischen Schauspielers die Zuschauer entzückten, in dem sprachlichen Gewande der englischen Übersetzung auf der Londoner Bühne unfehlbar verloren gehen mussten, mochten

Hart's schauspielerische Leistungen auch sehr anerkennenswerte sein.

2. u. 3. Pompey und Horace.

Mit den chronologisch nunmehr folgenden Übersetzungen kehren wir zu Corneille's Hauptdramen zurück. Für die Bedeutung, die der französische Dichter jetzt in England gewinnt, ist es bezeichnend, dass uns bei der Aufzählung seiner Übersetzer einige wohlbekannte Namen entgegenklingen. Die beliebteste Dichterin jener Zeit, Mrs. Philips, "*the matchless Orinda*", übersetzte Pompée und die vier ersten Akte des Horace. Der Rest wurde später von John Denham hinzugefügt. Als Mitarbeiter an einer anderen Übersetzung des Pompée sind dann noch mehrere in den politischen und literarischen Bewegungen jener Zeit oft genannte "Persons of honour", vor allem Edm. Waller, Charles Sedley und der Earl[1]) of Dorset and Middlesex beteiligt. Charles Cotton endlich, ein seinen Zeitgenossen wohlbekannter Schriftsteller, fügte zu den beiden nun schon vorhandenen Übersetzungen des Horace eine dritte.

Alle diese Arbeiten sind Früchte poetischer Liebhabereien, wie sie damals Mode waren. Dadurch, dass sie zunächst nicht für die Bühne bestimmt waren, treten sie in bedeutsamen Gegensatz zur Übersetzung des Menteur. Cotton's Arbeit blieb überhaupt Buchdrama, und Mrs. Philips wurde, wenn wir ihre Aufrichtigkeit in diesem Falle nicht anzweifeln dürfen, sogar wider Willen bewogen, ihren Pompey in Dublin über die Bretter gehen zu lassen. Die erwähnten vier Arbeiten, welche kurz hintereinander, nämlich in den Jahren 1662 bis 1665 entstanden sind, tragen unverkennbar die Züge der pseudoklassischen Zeit, der sie angehören. Sie sind sämtlich in *heroic couplets* verfasst, die beiden Pompée-Übersetzungen sind mit Prolog und Epilog — der Pompey der Persons of honour hat sogar drei

---

[1]) Irrtümlicherweise spricht Gosse (*Seventeenth Century Studies* etc.) von *The Earls*.

Epiloge — versehen, und in Cotton's Horace, sowie in Mrs. Philips' Pompey sind zwischen den einzelnen Akten Chöre eingefügt. Übrigens sei gleich hier bemerkt, dass alle vier Übersetzungen gänzlich unabhängig von einander sind.

Der Pompey der Mrs. Philips nimmt chronologisch zwar erst die zweite Stelle ein, wir müssen jedoch zunächst auf diese Arbeit eingehen, weil ihre Entstehungsgeschichte zugleich die Frage nach dem Ursprung und der Verfasserschaft der anderen, grösstenteils schon früher entstandenen Pompée-Übersetzung beantwortet.

Den über Mrs. Philips handelnden Werken[1]) entnehmen wir folgende unseren Zwecken dienende Thatsachen: Mrs. Katherine Philips, welche sich den schon erwähnten poetischen Beinamen Orinda beilegte, lebte von 1631 bis 1664. Sie war die Tochter eines Londoner Bürgers und bezeigte bei ungewöhnlicher Begabung und reger Lernbegier schon früh grosses Interesse für die schöne Literatur. Später heiratete sie einen Landedelmann namens James Philips, der in ihrem Briefwechsel Antenor heisst, und den seine zerrütteten Vermögensverhältnisse nötigten, sich mit seiner Frau auf seine Güter in Cardiganshire in Wales zurückzuziehen. Als Mrs. Philips im Jahre 1664 endlich ihre Freunde in London wiedersehen durfte, starb sie dort schon im Juni desselben Jahres an den Pocken.

Die erste vollständige Sammlung ihrer Gedichte und Übersetzungen erschien im Jahre 1667. Die Gedichte zeichnen sich vor denen ihrer Zeitgenossen durch Einfachheit und Natürlichkeit aus. Wenn Gosse ihre poetische Eigenart mit den Worten charakterisiert *"She is the first sentimental writer in the English tongue and she possesses to the full those qualities which came into fashion a century and a half later,"* so hat er sich zu diesem Urteil vor allem durch eine Sammlung von Briefen bestimmen lassen, welche Mrs. Philips in ihren letzten Lebensjahren an ihren Freund und Gönner Charles

[1]) Baker, *Biogr. Dramatica*, 1812 (I. Bd.); Ballard's *Memoirs*, 1775 (p. 287); Dryden, *Works*, ed. Scott-Saintsbury, 1882 (IX, 111); Gosse, *Seventeenth Century Studies*, 1883; *Dictionary of N. B.*, XLV, 177.

Cotterell, "*Master of the ceremonies and translator*" [1]), nach London gerichtet hat. Diese Briefsammlung erschien gedruckt im Jahre 1705 unter dem Titel "*Letters from Orinda to Poliarchus*". Sie ist für uns vor allem deshalb wichtig, weil sie über die Entstehung und Aufführung ihrer eigenen wie der anderen Pompée-Übersetzung höchst interessante Mitteilungen und Aufschlüsse enthält.

Die Briefe, welche den Zeitraum vom 6. Dez. 1661 bis zum 17. Mai 1664 umfassen, sind grösstenteils von Dublin aus datiert. Die Dichterin lebte dort längere Zeit im Hause einer Freundin und erregte hier bald die Aufmerksamkeit der aristokratischen Kreise, welche die Neuordnung der verworrenen irischen Verhältnisse damals nach Dublin geführt hatte. Nach dem Vorbilde des Hofes fanden feine Bildung, Dichtung und Kunst in diesen Kreisen eine eifrige Pflege. Besonders tonangebend waren drei Männer, der Duke of Ormond, Lord-Lieutenant of Ireland, Roger Boyle, Earl of Orrery, der das Amt des Lord Chief Justice of Ireland bekleidete, "*statesman, soldier and dramatist*," [2]) und Wentworth Dillon, Earl of Roscommon, den Pope mit den Worten preist:

"*In all Charles's days*
Roscommon only boasts unspotted lays,"

und von dem er an einer anderen Stelle sagt:

"*Roscommon not more learned than good*,
With manners generous as his noble blood" etc.

Auch Dryden, Fenton, Hurdis spenden ihm einmütig Lob.[3]) Mrs. Philips fand überdies eine herzliche Aufnahme in der Familie der Countess of Cork.[4]) In diese Zeit fällt nun ihre Pompée-Übersetzung, in deren Entstehungsgeschichte uns ihre Korrespondenz einen genauen Einblick gewährt.

Zum ersten Male wird ihre Übersetzung in einem Briefe

---

[1]) Vgl. *D. of N. B.* XII, 290 f.

[2]) *D. of N. B.* VI, 123 ff.

[3]) Vgl. noch das *D. of N. B.* XV, 89.

[4]) Diese auch von Gosse erwähnten Angaben finden in den Briefen der Mrs. Philips ihre Bestätigung.

vom 20. August 1662 erwähnt. Es heisst daselbst (p. 66): "*By some Accident or another my Scene of Pompey fell into his*" — nämlich the Earl of Orrery's — "*Hands, and he was pleas'd to like it so well, that he sent me the French Original; and the next time I saw him, so earnestly importun'd me to pursue that Translation that... I obey'd him so far as to finish the Act in which that Scene is, so that the whole third Act is now English.*" Wir ersehen aus dieser Stelle, dass sie im Sommer jenes Jahres mit der Übertragung des 3. Aktes begonnen und dass sie denselben vor dem 20. Aug. bereits beendigt hatte. Sie fährt dann unter Hervorhebung ihres geringen dichterischen Talentes fort: "*But he no sooner had it, than (I think to punish me with having done it so ill) he enjoin'd me to go on... You will wonder at my Lord's Obstinacy in this Desire to have me translate Pompey, as well because of my Incapacity to perform it, as that so many others have undertaken it.*" Diese Zeilen enthalten einen wichtigen Hinweis auf die andere Übersetzung. Es ist also daran festzuhalten, dass die Vollendung ihres *Pompey* durch den Earl of Orrery höchst wirksam gefördert wurde. In der That meldet sie bereits am 22. Oktober desselben Jahres Cotton: "*Artaban brings you all Pompey except one Scene.*" Anfang Dezember waren, wie sie schreibt, "*already so many copies abroad*", dass sie den Wunsch ausdrückt, ein für die Duchess of York bestimmtes Widmungsexemplar möge letzterer baldigst überreicht werden, da sie fürchte, die andere Übersetzung, "*done by so many Hands*", könnte am Ende zuerst erscheinen und der ihrigen Abbruch thun. Jenes Exemplar muss bald darauf überreicht und wohlwollend angenommen worden sein. In einem Briefe vom 10. Januar erklärt sie nämlich, dass die Ehre, welche ihrer Arbeit durch die Gunst der Duchess zu teil werde, sie veranlasst habe, nachträglich das Drama in den "*Intervals of each Act*" durch "*Songs*" zu verschönern, auf welche sie sich etwas einbilden zu dürfen glaube, und deren Komposition seitens "*the greatest Masters in England*" schon in Angriff genommen worden sei. Im nächsten Briefe vom 31. Januar 1663 (p. 120) erfahren wir die Namen dieser grössten englischen Meister: "*The Songs are set by several hands, the first and fifth admirably well by*

Philaster, *the third by Doctor Pett*, *one Le Grand a Frenchman, belonging to the Duchess of Ormond*, *has, by her Order*, *set the fourth, and a Frenchman of my Lord Orrery's the second . . .*" In demselben Briefe hören wir nun auch von der bevorstehenden Aufführung des *Pompey* im Theater zu Dublin, welches erst kurz vorher erbaut worden sein kann. Denn in einem Briefe vom 19. Oktober 1662 macht sie Cotterell folgende Mitteilung: "*We have a new Playhouse here, which in my Opinion is much finer than D'Avenant's, but the Scenes are not yet made.*" Mrs. Philips meint, dass eben jene *Songs* den Lord Orrery zur Aufführung des *Pompey* bestimmt hätten. Jedenfalls ist es sehr wahrscheinlich, dass man nunmehr im *Pompey* ein Stück erblickte, welches sich zur Entfaltung glänzender Kostümaufzüge und zur Erzielung opernhafter Effekte ebensosehr eignete wie jedes andere von vornherein darauf zugeschnittene *heroic play*. So hören wir denn in demselben Briefe, dass Lord Orrery zur Deckung der Auslagen für römische und ägyptische Gewänder hundert Pfund vorgestreckt habe, und dass der Kreis ihrer Gönner entschlossen sei, es bereits am folgenden Dienstag in 14 Tagen, d. h. also etwa Mitte Februar 1663, zur Aufführung zu bringen. Geneste und Ballard[1]) irren also in der Jahreszahl, wenn sie die Aufführung des *Pompey* schon in das Jahr 1662 setzen. Prologe und Epiloge, schreibt sie in jenem Briefe weiter, seien ihr von verschiedenen Seiten zugegangen, doch habe man sich bereits für einen von Lord Roscommon gedichteten Prolog und für einen von Sir Edward Dering verfassten Epilog entschieden, denn, setzt sie hinzu, "*they are the best writ that ever I read in anything of that kind*". Um die Aufführung möglichst stilvoll und glänzend zu gestalten, fügte John Ogilby, Master of the Revels, der das neue Dubliner Theater hatte bauen lassen, zu den *Songs* einige Tänze und als heitern Abschluss des Ganzen "*a Grand Masque*" hinzu. Nachdem so die tüchtigsten und angesehensten Männer ihre besten Kräfte aufgeboten hatten, um der Aufführung einen glänzenden

---

[1]) Geneste, *Some Account* etc. X, 271. Ballard, *Memoirs* etc., unter K. Philips.

Erfolg zu sichern, wird diese wohl zu der von Mrs. Philips bezeichneten Zeit stattgefunden haben. Leider ist gerade der Brief, welcher höchst wahrscheinlich einen ausführlichen Bericht über diese Vorstellung enthielt, nicht in der gedruckten Sammlung enthalten. Auch verlautet ihrerseits nichts darüber, ob sich das Stück längere Zeit auf der Dubliner Bühne erhalten habe. Indes bemerkt Ballard (p. 203): *"It was several times acted there in the new theatre with great applause in the years 1663 and 1664."* In Übereinstimmung damit heisst es in der Biographia Dramatica:[1]) *"Pompey, undertaken at the request of the Earl of Orrery ... It was frequently presented, with great applause, and at the end of it most commonly was acted the Travestie, or Mock Tragedy, which forms the fifth act of Sir W. D'Avenant's Playhouse to Be Let ..."*

Der nächste Brief ist erst vom 3. April 1663 datiert und spricht von *"many Copies of Verses sent me, some from Acquaintances and some from Strangers, to compliment me upon Pompey"*. Diese *Verses* sind wahrscheinlich mit den Reimereien identisch, welche in den späteren Gesamtausgaben ihrer Werke abgedruckt sind, und auf die wir noch zurückkommen werden. Inzwischen hatten die Freunde der Mrs. Philips sie auch zur Veröffentlichung ihres so überschwänglich gepriesenen *Pompey* bewogen. Die fünfhundert Exemplare, welche in Dublin gedruckt wurden, waren bald vergriffen. Man entschloss sich daher zu einer neuen Ausgabe in London. So wird in den folgenden Briefen des öfteren über Korrektur, Widmung, Verlag u. s. w. dieser Ausgabe verhandelt. Besondere Schwierigkeiten erwuchsen unter anderem daraus, dass einerseits die der Übersetzung vorzudruckende Widmung die ausdrückliche Namensnennung der Verfasserin erheischte, und dass anderseits letztere die Anonymität der ersten Ausgabe keineswegs aufgeben wollte. Das im Britischen Museum erhaltene Exemplar dieser Ausgabe — von der Dubliner findet sich kein Exemplar vor — enthält weder Widmung noch Namen, dagegen ist in der späteren Gesamtausgabe ihrer Dichtungen dem *Pompey* ein aus 19 *heroic*

[1]) II. N. 270.

couplets bestehendes Widmungsgedicht der Mrs. Philips vorgedruckt, mit der Überschrift "*To the Right Honourable the Countess of Cork.*" Vers 1 bis 10 drücken unter dem poetischen Bilde eines vorzeitig erwachten und doch von der Sonne nicht verstossenen, sondern liebevoll im hellen Tageslichte festgehaltenen Blümchens den Gedanken aus, dass die vorliegende Übersetzung sich nur auf Befehl der hohen Gönnerin ans Licht der Öffentlichkeit gewagt habe, also nur durch sie existiere u. s. w. Auch der Rest läuft auf eine Verhimmelung der Countess hinaus.

Wie oben bereits erwähnt wurde, soll sich der *Pompey* während der Jahre 1663 und 1664 auf der Bühne des Dubliner Theaters erhalten haben. Bei Ballard heisst es an jener Stelle weiter: "*It was afterwards acted with great commendation at the Duke of York's theatre 1678.*" Dies würde also die Aufführung sein, welcher Langbaine beigewohnt haben will. Er sagt nämlich in seinem *Account* (unter Philips): "*Pompey which I have seen acted with great applause at the Duke's Theatre.*" Allerdings ist es leicht möglich, dass Langbaine sowohl wie Ballard diese Übertragung mit der anderen, von den *Persons of honour* herrührenden Übersetzung, welche von Anfang an von den *Servants of His Royal Highness the Duke of York* aufgeführt wurde, verwechselten. Sonst bliebe nur die Annahme übrig, dass D'Avenant's Gesellschaft später die Philips'sche Version der anderen vorgezogen habe.

Wenden wir uns nunmehr der Pompey-Übersetzung selbst zu, wie sie in der schon erwähnten Londoner Ausgabe vom Jahre 1663 vorliegt. Das Titelblatt lautet: "*Pompey A Tragedy Acted with great Applause. London etc. 1663.*" In dem "*The Printer to the Reader*" überschriebenen, kurzen Vorworte wird zuerst darauf hingewiesen, dass das Stück nur eine Übersetzung aus dem Französischen des Corneille sei und dass daher der Übersetzer — "*The Hand that did it,*" lautet der Ausdruck —, nur für "*The English*" und für die eingeschobenen "*Songs*" verantwortlich sei. Sodann werden die schon oben erwähnten Verhältnisse, unter denen sich Aufführung und Veröffentlichung des Stückes vollzogen hatten, dargelegt. Abgedruckt sind auch der Prolog des Earl of Roscommon

und der Epilog des Sir Edward Dering. Dem von Mrs. Philips diesen beiden dichterischen Leistungen gespendeten Lobe (s. oben p. 24) fügt Chalmers[1]) die richtige Bemerkung hinzu "*If this is not criticism, it is at least gratitude*". Wie zu erwarten, sind diese Verse ganz im galanten, floskelhaften Hoftone jener Zeit gehalten und erscheinen uns daher gesucht und geschmacklos, wenn man ihnen auch ein gewisses Geschick nicht absprechen kann. Der Prologe besteht aus 18, der Epilog aus 3 *heroic couplets*. Im Prolog lassen sich drei Teile unterscheiden. Vers 1 bis 22 führen den Gedanken aus, dass Caesar und Pompey ihr Urteil aus dem Munde der Zuschauer erwarten. Caesar habe die ganze Welt ausser Irland beherrscht:

"*And you alone may boast, you never saw*
Caesar till now, and now can give him Law."

Diesen Gedanken bezeichnet Chalmers an der oben citierten Stelle als einen glücklichen. Dass anderseits auch Pompey hier von seinen Richtern nichts zu befürchten habe, wird Vers 18 bis 22 durch eine charakteristische Schlusswendung dargethan. Pompey's Schicksal habe ja Cato's Gesinnung nicht zu ändern vermocht:

"*Then of what Doubt can Pompey's Cause admit,*
Since here so many Cato's Judging sit?"

In Vers 22 bis 30 werden die Damen noch weiter verherrlicht. Mit Anspielung auf die Übersetzerin heisst es z. B.:

"*And hear a Muse, who has that Hero taught*
To speak as gen'rously, as e'er he fought,
Whose Eloquence from such a Theme deters
All Tongues but English, and all Pens but Hers."

Die Schlussverse wenden sich mit "*Illustrious Sir*" an den Stellvertreter des Königs, den Lord Lieutenant, Duke of Ormond. Die letzten vier Verse lauten:

"*Rome, France and England join their Forces here,*
To make a Poem worthy of your Ear.

---

[1]) *The English Poets* VIII. 260.

Accept it then, and on that Pompey's Brow,
Who gave so many Crowns, bestow one now."

In demselben schwülstigen Tone ist der Epilog gehalten. Die Gedanken wiederholen sich in anderer Einkleidung. Bezeichnend genug heben Vers 1 bis 8 rühmend hervor, dass das Stück frei sei von jeder Zweideutigkeit:

"*As chaste the words, as harmless is the sense*
As the first smiles of Infant Innocence."

Ohne die den gleichförmig ermüdenden Gang der Handlung nach jedem Akt unterbrechenden *songs* mit Mrs. Philips für besonders glückliche Leistungen ihrer Muse zu halten, muss man anerkennen, dass sie wenigstens von übertrieben schwülstigen Wendungen frei sind und einen anspruchslosen, einfachen, fast nüchternen Charakter tragen. Was ihre metrische Form betrifft, so wechseln Strophenbau, Rhythmus, Verslänge, und Reimordnung mit jedem neuen *song*. An den ersten, dritten und fünften schliessen sich balletartige Tänze. Es sind teils allgemeine Chorlieder, wie nach Akt 1 und 4, teils werden sie bestimmten Personen in den Mund gelegt, wie nach Akt 2 und 5 zwei ägyptischen Priestern, nach Akt 3 sogar dem Geiste des Pompey. Die Notwendigkeit einer künstlerischen Angliederung dieser *songs* an den Text scheint man nicht empfunden zu haben. So wird z. B. der erste mit folgender Bühnenweisung an Akt 1 angefügt: "*After the first Act of Pompey, the King and Photin should be discovered sitting and hearing to this Song.*" Und nun folgt ein, wohl unter tanzenden Bewegungen gesungenes, munteres, in leichtem daktylischen Rhythmus gehaltenes Chorlied, bestehend aus drei vierzeiligen Strophen und einem sechszeiligen Refrain. Dieser lautet:

"*Were Princes confin'd*
From slackening their Mind
When by Care it is ruffled and curld,
A Crown would appear
Too heavy to wear
And no man would govern the World."

Ähnliche Gedanken kommen in den drei Strophen zum Ausdruck, bewegen sich also durchaus im Kreise der höfisch-

konventionellen Formen jener Zeit. Man darf wohl annehmen, dass diese Verse, getragen von einer gefälligen Melodie, ihre Wirkung auf die Zuschauer ebensowenig verfehlt haben, wie auf die Dichterin, welche am 14. Jan. 1663 an ihren Freund schreibt: "*The first Song you will find brisk and made on purpose for such an Air, which indeed Philaster has given it to all the Advantages which Musick, when apply'd by a skilful hand, can give to the meanest of words.*" Sehr naiver Weise folgte auf diesen *song* ein von Zigeunern ausgeführtes Ballet. Hielt man doch die Gypsies für die echten Nachkommen der alten Ägypter.

Eine ins Einzelne gehende Betrachtung der übrigen *songs* scheint umsoweniger geboten, als sie in ihren charakteristischen Zügen sämtlich übereinstimmen. Auch bedarf es kaum der Bemerkung, dass diese seichten, bunten Zuthaten das strenge und einfache Gepräge des Corneille'schen Dramas stören. Freilich darf man nicht vergessen, welchem Zwecke sie eigentlich dienen sollten. Prolog, Epilog und die folgende Bühnenweisung am Ende des Dramas verraten das deutlich genug: "*After which a Grand Masque is Danc'd before Caesar and Cleopatra made (as well as the other Dances and the Tunes to them) by Mr. John Ogilby.*" Es kam also, wie man sieht, bei diesen Aufführungen nicht auf eine würdige Darstellung des grossen Dramas an, sondern auf eine Verherrlichung der hohen adeligen Gönner, deren Verdienste um die Inscenierung und Verschönerung des Stückes den Zuschauern und Lesern ja recht deutlich vor Augen gerückt werden sollten. Welch Zeichen einer Zeit, in der die Liebe zur Sache selbst auf dem Gebiete der Kunst einem rein persönlichen, konventionellen Zwange geopfert wurde!

Übrigens hat der ganze Flitterkram mit den Übersetzungen des Textes von Pompée und Horace wenig zu schaffen. In dieser Beziehung nehmen die beiden Arbeiten der Mrs. Philips vielmehr unter den damals in *heroic couplets* übertragenen Dramen Corneille's die erste Stelle ein. Über die Entstehung der Horace-Übersetzung ist zunächst noch zu bemerken, dass dieselbe in die ersten vier bis fünf Monate des Jahres 1664 fällt. Dies geht aus folgender Briefstelle

vom 9. Januar hervor: "*I must now inform you, that... I have begun to translate the Horace of Monsieur Corneille.*" Als sie im Mai 1664 jene Reise nach London antrat, die für sie so verhängnisvoll werden sollte, hatte sie die ersten drei Akte und sechs Scenen vom vierten vollendet, denn in dieser fragmentarischen Form findet sich der Text in der ersten Gesamtausgabe ihrer Werke vom Jahre 1667 hinter der Pompée-Übersetzung.

Zur Würdigung dieser beiden Arbeiten müssen wir nun abermals auf die Korrespondenz der Mrs. Philips zurückgreifen. In zweien ihrer Briefe unterzieht sie nämlich Teile der anderen Pompée-Übersetzung einer scharfen Kritik, und bei dieser Gelegenheit spricht sie ihre Ansichten über die Kunst des Übersetzens offen aus.

Nur einer dieser beiden Briefe ist in die "*Letters from Orinda to Poliarchus*" betitelte Sammlung aufgenommen. Die andere Stelle findet sich vollständig in der Biographia Britannica und zwar in dem Artikel über E. Waller, sodann in etwas verkürzter Form auch in der Biographia Dramatica. Da heisst es: ..."*I think a translation ought not to be used as musicians do a ground, with all the liberties to descant, but as painters, when they copy. And the rule which I understood of translation, till these gentlemen*" — nämlich die Persons of Honour — "*inform'd me better, was, to write so Corneille's sense, as it is to be supposed Corneille would have done, if he had been an Englishman, not confined to his lines nor his numbers (unless we can do it happily) but always to his meaning*". Ebenso bemerkenswert sind folgende Zeilen aus jenem in der Sammlung abgedruckten Briefe vom 17. Sept. 1663: "*I am of Opinion that the Sence ought always to be confin'd to the Couplet, otherwise the Lines must needs be spiritless and dull.*" Man muss gestehen, dass Mrs. Philips redlich bestrebt gewesen ist, diese beherzigenswerten Anschauungen bei der Übersetzung des Pompée und des Horace auch zu bethätigen. Stets findet sie für den Gedanken und Ausdruck Corneille's ein gewisses Äquivalent. Ihre Übersetzung ist also vor allem treu. Nie erlaubt sie sich eigenmächtige Zusätze oder willkürliche Sprünge. Sie verfährt so gewissen-

haft, dass die Zahl ihrer Verse fast stets genau der Zahl der französischen Alexandriner entspricht. Sie macht sich — in einem Briefe vom 8. April 1663 — Vorwürfe darüber, dass sie in Akt 5 Sc. 2 die Wörter *Heaven* und *Power* wie zweisilbige behandelt habe:

> "*If Heaven which does persecute me still*
> *Had made my Power equal to my Will*"

und erklärt an anderer Stelle, dass sie sich zu der irrtümlichen Bezeichnung des *Achoreus* als *Gentleman-Usher* durch das französische «*Ecuyer de la Reine*» habe verleiten lassen. Es versteht sich von selbst, dass in ihrer Übertragung jedes *couplet* ein geschlossenes Ganze bildet, kurz, man muss zugeben, dass im Rahmen des *heroic play* ihre Übersetzungen nicht leicht übertroffen werden konnten, und dass ihre Fehler und Schwächen grösstenteils in der für die Form des Dramas eben ungeeigneten und dem französischen Alexandriner an Wert sehr ungleichen Natur des *heroic couplet* ihren Grund haben. Als Beispiel für Mrs. Philips' Übersetzungsweise setzen wir die ersten 14 Verse ihres Pompey hierher:

Ptolomy:

Fate hath declar'd herself, and we may see
Th' Intrigue of the great Rivals Destiny:
That quarrel which did all the Gods divide
Pharsalia hath the Honour to decide.
Whose Rivers swelling with new bloody Tides
(*Sent thither from so many Parricides*)
The Horrour of torn Ensigns, Chariots, Shields,
Spread in Confusion o'er th'infected Fields;
Those slaughter'd heaps whose shades no rest obtain'd,
By Nature to their own revenge constrain'd,
(*Their Putrefactions seeming to revive*
The War, with those, that do remain alive)
Are dreadful Rules by which the Sword thinks fit
Pompey to cast, and Caesar to acquit." [1])

[1]) Im Originale heisst es:
«*Le destin se déclare, et nous venons d'entendre*
Ce qu'il a résolu du beau-père et du gendre.

Die Zeitgenossen der Mrs. Philips und vor allem die Kreise, denen sie eine so rege Förderung ihrer schriftstellerischen Thätigkeit verdankte, priesen ihre Arbeiten natürlich als das Höchste, was die Übersetzungskunst überhaupt leisten könne. Nicht übertrieben scheint das Lob, welches ihr in folgenden Zeilen gespendet wird, die wir der langen, ihrem Andenken gewidmeten Vorrede zur Gesamtausgabe ihrer Werke entnehmen:

"*They who have a mind to compare them may find how just she has been to both the Languages, exactly rendering the full sense of the one without tying herself strictly to the words and clearly evincing the capaciousness of the other by comprysing it fully in the same number of lines . . .*"

Hingegen geberden sich die adeligen Gönner, als ob ihre Bewunderung keine Grenzen kenne, und der Earl of Orrery stellt in einem gleichfalls in den Gesamtausgaben abgedruckten Gedicht die dreiste Behauptung auf:

"*If he* (nämlich *Corneille*) *could read it, he like us would call The Copy greater than th'Original.*"

und

"*The French to learn our Language now will seek*
To hear their greatest Wit more nobly speak;
Rome too would grant, were our Tongue to her known,
Caesar speaks better in't than in his own."

Ähnlich sinnlose Behauptungen wiederholen sich in den *Philo-Philippa* überschriebenen *couplets*. Auch hier heisst es:

Quand les dieux étonnés semblaient se partager,
Pharsale a décidé ce qu'ils n'osaient juger.
Ses fleuves teints de sang, et rendus plus rapides
Par le débordement de tant de parricides,
Cet horrible débris d'aigles, d'armes, de chars,
Sur ses c amps empestés confusément épars,
Ces montagnes de morts privés d'honneurs suprêmes,
Que la nature force à se venger eux-mêmes
Et dont leurs troncs pourris exhalent dans les vents
De quoi faire la guerre au reste des vivants,
Sont les titres affreux dont le droit de l'épée
Justifiant César a condamné Pompée.»

"Pompey, who greater than himself's become
Now in your Poem than before in Rome,
So high in Taste, and so delicious
Before his own Corneille thine would choose."

Corneille's und Orinda's Genie seien in Pompey verschmolzen

"As when two Tapers join'd make one bright flame".

Wie schon erwähnt, nahm sich denn auch kein geringerer als John Denham ihrer als Fragment hinterlassenen Übersetzung des Horace an. Vollständig erschien das Stück so in einer neuen Auflage der ersten Gesamtausgabe ihrer Werke vom Jahre 1669. Der Titel lautet nun: "*Horace. A Tragedy. Translated from Corneille. The fifth Act Translated by Sir John Denham.*" Die Ergänzung setzt natürlich schon in Akt 4 Sc. 6 an der Stelle ein, wo Mrs. Philips' Übersetzung abbricht. Da die Gesamtausgabe von 1667 Denham's Ergänzung noch nicht enthielt, dieser aber schon am 19. März 1668 starb, so dürfte ihre Entstehung in die zweite Hälfte des Jahres 1667 fallen, in dem Denham ja auch die mit zu seinen besten Leistungen gezählten "*Verses written in commemoration of Cowley*", der am 28. Juli 1667 starb, dichtete. In der so ergänzten Form findet sich die Horace-Übersetzung auch in der dritten Gesamtausgabe von Mrs. Philips' "*Poems*" vom Jahre 1678. Dagegen ist in einer vierten Gesamtausgabe in Quarto vom Jahre 1710, welche auf je einer Seite den französischen, auf der gegenüberstehenden den englischen Text der beiden Dramen gibt, an die Stelle von Denham's Anteil an der Übersetzung des *Horace* die Cotton'sche Übersetzung getreten.[1]) Die Herausgeber dieser letzten Ausgabe hatten offenbar gute Gründe, nach Verlauf von über vierzig Jahren eine so auffallende Abänderung vorzunehmen.

[1]) Nach dem Vorstehenden sind die in dieser Beziehung unrichtigen Angaben Picot's in der *Bibliographie Cornélienne*, sowie die gleichfalls unvollständigen Angaben Hazlitt's im *Handbook* und in den *Collections and Notes*, sowie Halliwell's im *Dictionary of Old English Plays* zu berichtigen, bezw. zu ergänzen.

Es war klar, dass Cotton's Verse mit denen seiner Vorgängerin besser harmonierten als die Denham's, welche durchweg flüchtig gearbeitet sind und besonders die langen Reden der Gerichtsscenen des fünften Aktes in stark verkürzter Form wiedergeben. Wahrscheinlich entsprang Denham's Ergänzung dem Wunsche, auch dieses Werk der gefeierten Dichterin, das durch die Ausgabe vom Jahre 1667 zuerst bekannt geworden war, zur Aufführung zu bringen, nachdem das erste einen so glänzenden Bühnenerfolg gehabt hatte. Sicher ist, dass *Horace*, zweifellos mit Denham's Ergänzung, in zwei aufeinander folgenden Wintern, nämlich 1667/68 und 1668/69 in The Duke's Theatre wiederholt aufgeführt wurde. Dankenswerte Nachrichten über diese Aufführungen bieten die Tagebücher von Pepys und Evelyn. Die früheste Notiz findet sich bei letzterem unter dem 4. Febr. 1667/68, wo es heisst: "*I saw the tragedy of Horace (written by the virtuous Mrs. Philips) acted before their Maties. 'Twixt each act a masq and antiq daunce. The excessive gallantry of the ladies was infinite, those especially on that ... Castlemaine, esteem'd at £ 40,000 and more, far outshining the Queene.*" Dann notiert Pepys unter dem 19. Jan. des nächsten Jahres, 1668/69: "*To the king's house to see Horace, this the third day of its acting — a silly tragedy; but Lacy hath made a farce of several dances — between each act one; but his words are but silly, and invention not extraordinary, as to the dances; only some Dutchmen come out of the mouth and tail of a Hamburgh sow. Thence not much pleased with the play.*" Endlich folgt wieder Evelyn mit einer Notiz vom 15. Febr. 1668/69: "*Saw Mrs. Philips' Horace acted againe.*" Letztere Angabe wird noch ergänzt durch einen Brief von Mrs. Evelyn, der an eine Mrs. Terryll nach Ireland adressiert ist, vom 10. Febr. 1668,[1]) wo es heisst: "*The censure of our plays comes to me at the second hand; there has not been any new lately revived and reformed, as Catiline ... Horace, with a farce and dances between every act, composed by Lacy and played by him and Nell.*" *Fussnote: "*Horace was a poor translation of Corneille's tragedy by Mrs. Philips*".

---

[1]) S. Evelyn, *Diary* etc. Bd. 4, 14.

Nach diesen Aufzeichnungen hat also *Horace* dasselbe Schicksal gehabt wie *Pompey*. Ein viel bewundertes klassisches Modestück musste durch possenhafte Intermezzos und Ballets erst bühnenfähig gemacht werden. Für den gleichförmig ernsten Ton des französischen Dramas wollte man sich in den Zwischenakten an derben Possen gewissermassen schadlos halten. Ausser diesen öffentlichen Aufführungen muss mindestens eine Privatvorstellung des *Horace* bei Hofe stattgefunden haben. Langbaine bemerkt nämlich auf Seite 405 seines *Account* mit Beziehung auf Mrs. Philips' *Horace*: "*It was represented at Court by persons of quality, the prologue being spoken by the Duke of Monmouth.*" Dieser Prolog nun war von dem bekannten Bühnendichter John Crowne verfasst worden und ist in der neuen Ausgabe seiner Werke, London 1873, mit abgedruckt. In einer Vorbemerkung wird jedoch vom Herausgeber nachgewiesen, dass der Prolog damals nicht vom Duke, sondern von der Duchess of Monmouth gesprochen worden sein muss. Er besteht aus 15 *heroic couplets*. Inhaltlich sind dieselben durchaus nicht platt, sondern enthalten recht Beachtenswertes. Vers 1 bis 12 bezeichnen als Grundgedanken des Stückes die Verherrlichung der unverfälschten, alten Römerehre und der Liebe in ihrer ursprünglichen, natürlichen Reinheit. Dann heisst es:

"*Honour and Love, the Poet's dear Delight,*
The field in which all Modern Muses fight;
Where gravely Rhyme debates what's just and fit,
And seeming contradictions pass for wit."

Crowne weist also in diesen Versen mit Genugthuung darauf hin, dass gerade im *Horace* die äusseren Forderungen erfüllt sind, welche die klassizistische Kunstrichtung der Restaurationszeit an Bühnenwerke stellte und welche in Dryden's bekannter Definition vom Wesen des *heroic play* präzis zusammengefasst sind. Weiterhin werden die Übersetzerin und ihre Kunst aufs neue erhoben, dann wendet sich der Sprecher wie üblich erst an den König und endlich mit einem Strom galanter Floskeln an die Damen, deren Beifall über das Los des Stückes entscheide.

Vita.

Ich bin geboren am 10. Januar 1869 zu Rummelsburg (Pommern) als Sohn des Apothekers August Mulert. Im Jahre 1881 trat ich in die Quinta des humanistischen Gymnasiums zu Köslin ein. Ich verliess dasselbe im Jahre 1889 und absolvierte das Gymnasium zu Treptow a/R. im darauffolgenden Jahre. Zu Ostern 1890 bezog ich die Universität Leipzig, um mich dort dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. Im Wintersemester 1891/92 setzte ich diese Studien an der Universität München fort. Zur Vervollkommnung in der französischen Sprache hielt ich mich im Jahre 1892/93 zwei Semester in Paris auf, und, nachdem ich im Sommersemester des letztgenannten Jahres meine neuphilologischen Studien an der Universität München wieder aufgenommen hatte, bestand ich im Oktober 1893 das Examen aus der französischen und im darauffolgenden Jahre dasjenige aus der englischen Sprache. Vom November 1894 bis zum Juni 1895 hielt ich mich zur weiteren Ausbildung in der englischen Sprache in London auf. Im Mai des Jahres 1898 unterzog ich mich der Spezialprüfung aus den neueren Sprachen. Vom September 1895 bis zum April 1899 bin ich als Assistent an der K. Kreisrealschule Bayreuth verwendet gewesen, von wo aus ich Ostern dieses Jahres zum K. Reallehrer an der Realschule Neu-Ulm befördert wurde.